

**UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
NÚCLEO UNIVERSITARIO "RAFAEL RANGEL"
MAESTRÍA EN LITERATURA LATINOAMERICANA**

**ALTERNANCIA DE TENDENCIAS LITERARIAS EN LA NOVELA AURA
DE CARLOS FUENTES**

**Trabajo de Grado para optar al título de
Magíster en Literatura Latinoamericana**

**AUTORA: CARMEN AURORA LEÓN
C.I.: 10.910.449
TUTOR: CARLOS BAPTISTA.**

TRUJILLO, JUNIO DE 2004

A..... S.J.T.

ÍNDICE GENERAL

| | pp. |
|---|-----------|
| ÍNDICE GENERAL | ii |
| RESUMEN | iv |
| INTRODUCCIÓN | 1 |
| PROLOGO | 11 |
| CARLOS FUENTES | 11 |
| Biografía | 11 |
| Contexto Histórico-Social | 16 |
| CAPÍTULOS | |
| I TENDENCIAS LITERARIAS | 21 |
| Real Maravilloso Americano | 21 |
| Realismo Mágico | 27 |
| Lo fantástico | 36 |
| II AURA | 44 |
| Personajes y Argumento | 44 |
| Ambiente | 46 |
| Tiempo | 47 |
| Estructura Narrativa | 50 |
| III ALTERNANCIA DE TENDENCIAS LITERARIAS EN AURA | 56 |
| Epígrafe | 56 |
| Arquetipo – Mitema | 58 |
| La Casa | 63 |
| Aura – Vieja Consuelo (Dualidad) | 66 |
| General Llorente – Felipe Montero (Dualidad) | 69 |
| Los Animales en Aura | 74 |
| Los Rituales | 79 |
| La Muñeca de Harina y la Religión Vudú | 85 |
| Acto de fe | 88 |
| Ambigüedad y Vacilación | 91 |
| Realidad Hiperbolizada | 94 |

| | |
|--|-----|
| | pp. |
| IV EL MITO DEL ETERNO RETORNO EN CLAVE DE MÁGICA REALIDAD | 98 |
| V CONCLUSIONES | 111 |
| REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 119 |

**UNIVERSIDAD DE LOS ANDES
MAESTRIA EN LITERATURA LATINOAMERICANA**

**ALTERNANCIA DE TENDENCIAS LITERARIAS EN LA NOVELA AURA
DE CARLOS FUENTES**

Trabajo Especial de Grado

**Autora: Carmen A. León C.
Año: 2004**

RESUMEN

Esta investigación se ubica en el área de humanidades, pues es un estudio aproximado sobre una obra en particular y sus tendencias. La problemática de este trabajo reside en el desconocimiento sobre la producción artística de un escritor mexicano llamado Carlos Fuentes y de su novela *Aura*. En esta obra literaria, se pretende establecer la alternancia de tendencias literarias. Este propósito surge dado a que pocos textos, en la literatura mexicana, poseen la imaginación, belleza y la expresividad de esta novela. En *Aura*, dicha expresividad se nutre del uso de procedimientos de la ficción que Carlos Fuentes ha llevado a sus últimas consecuencias. Las imágenes del sueño alteran la realidad o la realidad se ve contaminada por el sueño. Ante esta diversidad estilística y partiendo de las riquezas literarias anteriormente descritas, la investigadora delimita el objeto de estudio. La presente investigación planteó como objetivo general establecer la alternancia de tendencias literarias, específicamente, entre lo real maravilloso, realismo mágico y lo fantástico en la novela *Aura* de Carlos Fuentes. La finalidad de este estudio consistió en transmitir conocimientos sobre los deslindes teóricos entre las referidas tendencias. Para el logro de este fin, se seleccionó una serie de documentos en función de sustentar las ideas, por lo tanto, se utilizaron las teorías de autores como Todorov (1995); Bravo (1988); Carpentier (1967); Márquez (1984); Fuentes (1969); Vax (1979), entre otros. Con respecto a la metodología aplicada, se eligió una de tipo documental, nivel descriptivo y diseño bibliográfico, ya que es una investigación básicamente teórica en la que se aplicaron métodos científicos como el análisis y la deducción. La principal conclusión fue que las tendencias literarias son tres formas de tratar la realidad objetiva circundante, las cuales tienden a desvirtuarla o transformarla desde distintas perspectivas. Por lo tanto, la novela *Aura* es una síntesis del relato fantástico, de lo real maravilloso americano y del realismo mágico, ante la superposición de elementos sobrenaturales, mítico – religiosos y recursos estilísticos que auguraron una renovación narrativa en la literatura latinoamericana.

INTRODUCCIÓN

En el siglo XX, la novela latinoamericana desarrolla insistentemente una idea del relato literario como re creador de la memoria histórica. Los grandes escritores de la novela latinoamericana como Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Julio Cortázar, Ernesto Sábato y otros muchos, expresaban en sus obras una voluntad de crear una literatura a partir de la realidad y la cosmovisión del latinoamericano. Ahora se estudia a un gran exponente de la novela Latinoamérica como lo es Carlos Fuentes.

Toda persona en uso de razón conoce el límite entre lo real y lo irreal, entre lo posible de lo que no lo es. No obstante, al escribir un relato, el autor dispone de la libertad de hacer desaparecer dicho límite. Nada impide al escritor crear personajes, situaciones y entornos completamente irreales, y al lector se le presenta el dilema de cómo clasificar ese tipo de relatos.

Existe la propensión de confundir ciertas tendencias literarias, sin realizar un deslinde teórico entre las mismas. Por eso, para los fines de esta investigación, se pretende establecer las características de las tendencias literarias participantes en una obra latinoamericana, caso particular del autor mexicano Carlos Fuentes y su novela *Aura*, texto literario donde se quiere determinar la alternancia entre lo real maravilloso americano, el realismo mágico y lo fantástico, de acuerdo con su especificidad y autonomía.

Esta obra literaria, *Aura*, suele ser compleja por su estructura narrativa y eclecticismo en cuanto a tendencias literarias se refiere, ya que el escritor mexicano Carlos Fuentes manifiesta no sólo la preocupación por los mitos ancestrales de las viejas culturas mexicanas, dado a que inserta elementos del inconsciente colectivo y figuras míticas universales, sino también juegos de alteraciones de la realidad, indicios que conllevan a la vacilación e incertidumbre, entre otros elementos que condensan a la obra como un producto arquetípico y literario.

A esto se adiciona la utilización del narrador en segunda persona, la técnica del punto de vista, el monólogo interior, el rescate del lenguaje coloquial, son los medios con que escritor quiere dar testimonio real de la angustia del hombre, del absurdo del mundo y de la ambigüedad de la realidad.

Este tipo de literatura no pretende dar soluciones, como lo intenta la filosofía, sino problematizar al lector sobre su realidad. Es la novela del hombre en crisis. También, en ella, tienen fundamental importancia el mundo de los sueños (onirismo), la alucinación, lo maravilloso y fantástico de la realidad.

Por otro lado, las aludidas tendencias literarias no han sido estudiadas en esta obra literaria, pues la misma ha sido tratada desde distintas perspectivas teóricas, mas no se ha establecido la alternancia entre lo real maravilloso americano, realismo mágico y lo fantástico en *Aura*.

Partiendo de lo expuesto, se formula a continuación la problemática de la

investigación:

¿Cómo se da la alternancia de tendencias literarias en la novela *Aura* de Carlos Fuentes?

Para resolver dicha interrogante, se hizo necesario desglosarla en preguntas más específicas en función de delimitar el objeto de estudio

¿Cuál es el contexto histórico-biográfico del escritor mexicano Carlos Fuentes?

¿Cuál es el argumento y la estructura narrativa de la novela *Aura* de Carlos Fuentes?

¿Cuáles son las características y deslindes teóricos del realismo mágico, lo real maravilloso americano y lo fantástico?

¿Cómo se da la alternancia de estas tendencias literarias en la novela *Aura* de Carlos Fuentes?

Una vez establecidas estas interrogantes, se procede a la formulación de los objetivos de la investigación, los cuales cumplen con la función de precisar el objeto de estudio.

De manera consecencial, el objetivo general de la investigación se formuló de la siguiente manera: establecer la alternancia de tendencias literarias en la novela *Aura* de Carlos Fuentes

Entre los objetivos específicos, se formularon los siguientes:

- Investigar el contexto histórico-biográfico del escritor mexicano Carlos Fuentes

- Precisar las características y deslindes teóricos del realismo mágico, lo real maravilloso americano y lo fantástico.

- Describir el argumento y la estructura narrativa de la novela *Aura* de Carlos Fuentes

- Establecer la alternancia de estas tendencias literarias en la novela *Aura* de Carlos Fuentes

Este trabajo se justifica dado a que no se han realizado en Venezuela estudios sobre este escritor latinoamericano del siglo XX, especialmente, no se ha establecido la alternancia de dichas tendencias literarias en la novela *Aura*. De esta manera, se hace indispensable una lectura de la bibliografía directa e indirecta, con el fin de analizar el texto a partir de una concepción crítica basada en la producción de conocimientos sobre la referida obra literaria.

La importancia de esta investigación reside en que los estudiantes, profesores y demás personas interesadas en la literatura latinoamericana desarrollen y apliquen las destrezas y habilidades necesarias para el análisis y el comentario de textos literarios, desde una perspectiva crítica, percibida como producción de conocimientos en torno

a la obra.

Al mismo tiempo, se pretende establecer deslindes teóricos y prácticos entre el realismo mágico, real maravilloso americano y lo fantástico, tendencias literarias que tienden a confundirse, pues están ligadas a la realidad y a las fantasmagorías en la narrativa mexicana, caso particular en *Aura* de Carlos Fuentes.

Así mismo, esta investigación intenta ser una fuente documental de primera mano en función de incentivar a los estudiantes de letras o carreras afines, posteriores estudios sobre Carlos Fuentes y su producción artística, aunado a la identificación de los rasgos esenciales de cada una de las tendencias literarias expuestas con anterioridad.

Cabe señalar que a medida que transcurre el tiempo, el ser humano cambia su percepción sobre una obra, dado a que ha adquirido más conocimientos, por eso, cada lector puede aportar un granito de arena para forjar una visión sobre la novela *Aura*, la cual será válida. No obstante, para evidenciar la consecución de los objetivos propuestos, se han seleccionado peritos en materia literaria en función de sustentar las ideas de la investigadora, además de presentar las bases teóricas de la investigación y la praxis.

Aura es la obra literaria que condensa las creencias y acto de fe de la región mexicana. Para expresar estas formas de pensamiento, el escritor Carlos Fuentes adopta ciertas tendencias literarias, como lo real maravilloso americano, realismo mágico y lo fantástico.

Es indispensable diferenciar cada una de las tendencias para establecer los valores de la obra. En función de esto, se analiza los personajes, el tiempo, el ambiente, la estructura y planos narrativos, entre otros elementos literarios, aunado al inconsciente colectivo, representado por la evocación de ciertas imágenes, como por ejemplo, la bruja, símbolo del mal o del destino que encadena al hombre con su pasado, el doble, las encrucijadas, entre otros. Por lo tanto, se pretende un análisis minucioso de cada aspecto literario en función de establecer los resultados deseados.

Ante esta concepción, el presente proyecto es el resultado aproximado de un estudio específico sobre la alternancia de tendencias literarias (lo real maravilloso americano, realismo mágico y lo fantástico) en la novela *Aura* de Carlos Fuentes.

La finalidad del presente proyecto reside en ofrecer una nueva perspectiva teórica de una novela Latinoamérica, cuya temática y estilo literario condensa la alternancia de las aludidas tendencias, de esta manera, se desea motivar a los estudiantes a futuras investigaciones, además de expandir los conocimientos y establecer deslindes teóricos. Una vez logrados estos fines, se pretende que este estudio sea considerado como un material de apoyo para posteriores proyectos, fuente documental para mermar el desconocimiento sobre este tópico.

El soporte teórico estuvo estructurado por autores como Todorov (1995), con su libro *Introducción a la Literatura Fantástica*; Vax (1979) con *Las Obras Maestras de la Literatura Fantástica*; Bravo (1988) *Magias y Maravillas en el Continente Literario*, Carpentier (1967) *Tientos y Diferencias*, Fuentes (1969) *La Nueva Novela*

Hispanoamericana, entre otros peritos en materia literaria.

La metodología aplicada fue de tipo documental, a un nivel descriptivo y diseño bibliográfico, debido a la selección, recopilación y extracción de información vinculada a las tendencias literarias y sobre la vida y obra del escritor mexicano. Este tipo de metodología facilitó el proceso de análisis y deducción de la obra literaria *Aura*.

Con respecto a la metodología, la misma representa un modelo práctico y flexible para formulación, presentación y resolución de hipótesis o preguntas de un fenómeno o hecho de la realidad. Inherente a este proceso investigativo, está la adquisición de un nuevo conocimiento, donde el investigador incrementa y expande su sistema de representación del mundo, entiéndase, su capacidad cognoscitiva para interpretar el ambiente circundante, dado que descubre un aspecto de la realidad o fenómeno investigado. Por consiguiente, la investigación científica es un proceso que consta de una selección del tema, identificación del problema y su posible solución.

El presente trabajo investigativo exigió la aplicación de una investigación de tipo documental, cuyo objetivo fundamental fue el análisis de diferentes fenómenos (de orden histórico, psicológicos, literario, sociológicos, etcétera) de la realidad a través de la indagación exhaustiva, sistemática y rigurosa, utilizando técnicas muy precisas: de la documentación existente, que directa o indirectamente, aporte la información atinente al fenómeno que se estudia.

De ese modo, la investigación documental facilitó la recopilación de

información y construcción de un marco teórico, además de solventar el desconocimiento existente sobre las características, elementos y/o rasgos del objeto de estudio. Este proceso de indagación y documentación constituyó una vía de fácil acceso para el análisis de las variables establecidas y de las interrogantes formuladas.

Al mismo tiempo, surge otro aspecto metodológico concerniente al diseño aplicado, el mismo correspondió a un estilo bibliográfico, el cual se ajustó a los requisitos de la investigación documental, ya que a través de la revisión del material de forma sistemática y profunda se llegó al análisis del objeto de estudio o a la determinación de la relación entre los objetivos propuestos.

El proceso indagatorio indujo a la investigadora a la clasificación de los materiales impresos, la mayoría correspondiente a fuentes escritas, tales como libros, documentos legales, trabajos especiales de grado, prensa, revistas, folletos, entre otros.

Por otro lado, otro elemento metodológico es el nivel de la investigación, el cual se refiere al grado de profundidad con que se aborda un objeto o fenómeno. Partiendo de esta definición, el nivel del presente estudio fue descriptivo, el cual consistió la caracterización de un hecho, fenómeno o grupo con el fin de establecer su estructura o comportamiento.

En esta investigación, la aplicación del nivel descriptivo permitió la mayor precisión de los rasgos o elementos de las tendencias literarias, de la vida y obra del

escritor mexicano Carlos Fuentes. De allí, la importancia de establecer una relación entre los objetivos en función de resolver las interrogantes formuladas y de construir un marco referencial acorde a los fines investigativos, dentro del cual también se requirió la aplicación de otros métodos y técnicas para el procesamiento de la información y para presentar las disposiciones finales del estudio.

En esta fase investigativa, se emplearon las siguientes técnicas; a) fichas bibliográficas; b) citas textuales, indirectas y parafraseadas; c) subrayado y d) resumen. Estas técnicas representaron instrumentos para alcanzar el resultado propuesto, entiéndase, los medios prácticos - operativos de la investigación.

Por otro lado, los métodos aplicados fueron el analítico y deductivo. El análisis comprendió la condensación de los elementos indispensables para la búsqueda del conocimiento. En cambio, la deducción facilitó el proceso de conocer la verdad, desde aspectos particulares contenidos en los universales, en efecto, las verdades particulares se vuelven explícitas.

Ante la diversidad de juicios y teorías vinculadas al tema seleccionado o a la problemática planteada, la investigadora adoptó las perspectivas teóricas más oportunas para la consecución de los objetivos investigativos, en función de ofrecer aspectos teóricos concluyentes y determinantes.

En definitiva, esta investigación se estructuró en cinco (5) capítulos y un prólogo que corresponde a la vida y obra del escritor mexicano Carlos Fuentes. El

Capítulo Primero (I) muestra el deslinde teórico entre lo real maravilloso americano, realismo mágico y lo fantástico. El Capítulo Segundo (II) abarca la descripción del argumento y de la estructura narrativa de la obra literaria *Aura*. El Capítulo Tercero (III) contiene la alternancia de estas tendencias literarias en la novela *Aura*. El Capítulo Cuarto (IV) ofrece el mito del eterno retorno en clave de mágica realidad. Consecutivamente, se establecen las conclusiones de la investigación en el Capítulo Quinto (V). Finalmente, se presenta la lista de referencias bibliográficas utilizadas en este estudio, las cuales se ordenaron de manera alfabética.

PRÓLOGO

CARLOS FUENTES

Biografía

Carlos Fuentes, escritor mexicano, cosmopolita y polígloto, es uno de los grandes narradores y pensadores de su país. Hijo de padres diplomáticos mexicanos, nació en Panamá en el año 1928, donde pasó su infancia. Luego vivió por diferentes periodos en Quito, Montevideo, Río de Janeiro, Washington, Santiago y Buenos Aires.

En su adolescencia, regresó a México, donde se radicó hasta 1965. El tiempo que pasó en su país marcó definitivamente su obra, inmersa en el debate intelectual sobre la filosofía de lo mexicano. Se educó en diversos países americanos a causa de la profesión diplomática de su padre. Estudió en Suiza y Estados Unidos, aunque la carrera de abogado la realizó en la Universidad Nacional Autónoma de México, donde conoció al profesor exiliado español Manuel Pedroso, que ejerció una gran influencia en su vocación literaria. (Enciclopedia Encarta, 2001)

Empezó a publicar en la revista *Medio Siglo* con sus compañeros de generación, Salvador Elizondo, Flores Olea, González Pedrero y Sergio Pitó. Fundó y dirigió con Emanuel Carballo la *Revista Mexicana de Literatura* (1955-1958) y fue codirector con Luis Villoro, Francisco López Cámara y Jaime García Terrés de *El Espectador* (1959-1960), una importante revista política.

Fue becario del Centro Mexicano de Escritores (1956-1957) y ha preparado numerosas adaptaciones cinematográficas de obras suyas y de otros autores como, por ejemplo, de Juan Rulfo. También ha colaborado en los principales suplementos culturales y periódicos de México y del extranjero. Ocupó cargos administrativos y diplomáticos, y fue embajador de México en Francia de 1975 a 1977. Ha vivido en Europa y Estados Unidos, dictando cursos o representando a México, y ha sido profesor en las más prestigiosas instituciones de México y de otros países: universidades de Columbia, Harvard, Princeton, Brown, Pennsylvania (Estados Unidos) y ocupó la cátedra Simón Bolívar en la Universidad de Cambridge.

Es miembro de El Colegio Nacional desde 1974 y de la American Academy and Institute of Art and Letters desde 1986. En la actualidad colabora en numerosos y destacados medios de comunicación, y sus conferencias e intervenciones televisivas confirman su carisma. Sus obras han sido traducidas a varias lenguas y son constantemente reeditadas. (Ibidem)

Desde la publicación de la colección de cuentos *Los días enmascarados* (1954) empezó a definirse su narrativa y su popularidad: lo fantástico colinda con lo real y empieza a fusionar el mundo prehispánico con el actual. Este primer libro, *Los días enmascarados*, se publicó en 1954. En él indaga sobre la identidad mexicana y los medios adecuados para expresarla.

Su primera novela, *La región más transparente* (1958), lo consagró de inmediato en los medios literarios mexicanos; en ella trata el tema de la ciudad de

México en franco futuro apocalíptico, superpone distintas técnicas literarias y diversas clases sociales, así como diferentes épocas y culturas. En *Las buenas conciencias* (1959) explora otra vena más realista y planea una nueva comedia humana mexicana. En su tercera novela, *La muerte de Artemio Cruz* (1962) - donde adquiere su perfil característico y muestra la asimilación de técnicas modernas, como el monólogo interior y la alternancia de narradores, propias de la literatura estadounidense -, reconstruye cincuenta años de la vida nacional y enjuicia la Revolución Mexicana.

Sus novelas se caracterizan por la incorporación de procedimientos narrativos de la literatura inglesa y norteamericana, como la fragmentación de escenas, el monólogo interior y la mirada retrospectiva. Así lo asevera Rodríguez (1968): “La repercusión que alcanzó con *La región más transparente* (1959) y *La muerte de Artemio Cruz* (1962) lo proyectó como una de las figuras centrales del boom de la novela latinoamericana.” (p. 12)

Este escritor mexicano considera que la literatura, como toda manifestación artística, se opone a la realidad y la transforma. En este proceso, la realidad se revela y se afirma. En su obra trasparece una preocupación y una audaz crítica social. La narrativa de este autor está llena de valor y tensión poética, revelando un lirismo lleno de vigor. La realidad que describe se ilumina en el símbolo y tras él se descubre el interior profundo de sus múltiples personajes que incorporan el universo de su tiempo. Al igual que Yáñez y Rulfo, Fuentes emprendió una nueva literatura que deja

atrás el tipo de regionalismo utilizado por los escritores de la época de la revolución.

En *La muerte de Artemio Cruz* (1962), crea un poderoso carácter donde se puede visualizar la sociedad mexicana de su tiempo; hay tres planos narrativos: un Yo, un Tú y un Él que se refieren, respectivamente, al personaje Artemio Cruz, a un alter ego o conciencia que se dirige al personaje y a una conciencia de realidad objetiva. Por su técnica, esta novela se ha comparado con algunas de Alejo Carpentier.

Al igual que los demás intelectuales que participaron de este fenómeno, su compromiso político y social con la Revolución Cubana fue un rasgo fundamental de su producción literaria. Desde 1965, su vida volvió a ser itinerante, viviendo durante algunas temporadas en París y enseñando en Princeton, Harvard, Columbia y Cambridge. Continuó publicando diversos ensayos entre los que se destaca *La nueva novela hispanoamericana* (1969), donde propone la ruptura de los códigos costumbristas al mismo tiempo que la prolongación de otras tradiciones. (*Ibidem*)

Algunas de sus novelas más importantes son: *Zona sagrada* y *Cambio de piel* (1967), *Cumpleaños* (1969), *Terra Nostra* (1975), *Cristóbal Nonato* (1987) y *Diana o la cazadora solitaria* (1972).

En otros títulos, ha trazado un gran fresco de la sociedad mexicana contemporánea: *Aura* (1962), una narración breve y uno de sus mejores textos, entre lo histórico y lo fantástico, es una versión singular del eterno tema del vampiro. Otros

libros de cuentos son *Cantar de ciegos* (1964), *Chac Mool* y otros cuentos (1973) y *Constancias y otras novelas para vírgenes* (1989). Con sus novelas *Zona sagrada* (1967) y *Cambio de piel* (1967) regresa a lo épico y esboza una cosmovisión carnavalesca irreverente. (Benítez, 1974)

Terra Nostra (1975, premios Xavier Villaurrutia y Rómulo Gallegos) es una empresa colosal, un trabajo intrincado con el lenguaje y la historia, uno de los textos más atrevidos que se hayan construido en español, donde entrelaza distintos tipos de ficción y distintos mitos. En *La cabeza de la hidra* (1978) ensaya una novela policiaca con un tema histórico mexicano; *Una familia lejana* (1980) se enraiza en la fantasía y en la historia, relacionando varios continentes, diversos niveles de historicidad (el mundo prehispánico) y tradiciones literarias.

Este escritor prolífico ha publicado en los últimos años *Agua quemada* (1981), *Gringo viejo* (1985) - sobre el periodista y escritor estadounidense Ambrose Bierce -, *Cristóbal Nonato* (1987), *La campaña* (1990), *El naranjo o los círculos del tiempo* (1993), *Diana o la cazadora solitaria* (1994), *La frontera de cristal, una novela en nueve cuentos* (1995) y *Los años de Laura Díaz* (1999). También ha escrito para el teatro: *Todos los gatos son pardos* y *El tuerto es rey* (1970) o *Los reinos originarios* y *Orquideas a la luz de la luna* (1982).

Algunos de sus libros de ensayo se han vuelto clásicos, como *La nueva novela hispanoamericana*, *Tiempo mexicano*, *Valiente mundo nuevo* y recientemente *El espejo enterrado*, todos ellos polémicos textos tanto sobre la literatura y la historia de

México y de América, como sobre los problemas y perspectivas de la actualidad del mundo. Como ensayista, sus trabajos representan importantes reflexiones para comprender la vida de su país y la nueva novela hispanoamericana. (Ibidem)

Carlos Fuentes cuenta con numerosos premios literarios, entre los que destacan: Biblioteca Breve (España, 1967), Rómulo Gallegos (Venezuela, 1974), Xavier Villaurrutia (México, 1975), Alfonso Reyes (México, 1979), Nacional de Literatura (México, 1984), Cervantes (España, 1987) y Príncipe de Asturias de las Letras (España, 1994). Finalmente, cabe señalar que Fuentes realizó guiones cinematográficos importantes de diversas obras como *Las dos Elenas* (1964), *Un alma pura* (1965), *El gallo de oro* (1964) y *Pedro Páramo* (1966).

Contexto Histórico - Social

En los cincuenta años posteriores a la revolución de 1910, la supresión del latifundismo, una notable movilidad social y el desplazamiento de la población rural hacia la ciudad (donde se encuentra ocupación mejor remunerada) modifican significativamente la estructura social mexicana.

Las diversas constituciones que tuvo México durante sus primeros cincuenta años de existencia como nación independiente, reflejaron alternativamente los vaivenes de la lucha entre la filosofía liberal - federalista y partidaria del laicismo - y el pensamiento conservador - centralista y protector de los privilegios del clero -

principales corrientes ideológicas que se disputaban el poder político en aquellos días. El conflicto se resolvió a favor de los primeros con el triunfo del movimiento de la Reforma y la promulgación de la constitución de 1857, en vigor hasta 1917. (Cockcroft, 1980)

La constitución mexicana de 1917 está considerada como la primera en el mundo que incorporó, al lado de los habituales derechos del hombre, una nueva serie de derechos sociales que atribuían al estado mayor responsabilidad por el bienestar del pueblo.

Las garantías individuales (libertades de la persona, de pensamiento, de expresión, etcétera) y la organización de los poderes públicos fueron el legado de la constitución de 1857, a su vez fruto de la influencia ideológica de los revolucionarios franceses y norteamericanos. Al respecto Cockcroft (1980) señala:

Las garantías sociales, que aseguran el derecho a la educación y a la tierra, que protegen a los trabajadores y los sindicatos, y que disponen la intervención del estado en la producción y circulación de bienes, fueron el resultado de la revolución mexicana de 1910. (p. 110)

En ese sentido, es precursora en materia de legislación social, la constitución mexicana influyó a su vez en muchas otras, especialmente en las de los países latinoamericanos.

En la vida política mexicana, el partido gubernamental, que representa a las diversas tendencias políticas que se proclaman fieles a la revolución de 1910, ocupa

posición preponderante. El Partido Revolucionario Institucional (PRI) no ha perdido una sola elección presidencial o legislativa desde su fundación en 1929. Para Bethell (1991), “la fuerza exigua de los partidos de oposición no les ha permitido obtener más que algunas plazas de diputados o de presidentes municipales.” (p. 51)

Por otra parte, en 1934, el país entra en un período de estabilidad política y el gobierno puede dedicarse con mayor energía a las tareas de fomentar la economía e impulsar las reformas sociales. El presidente de ese período, el general Lázaro Cárdenas, expande considerablemente el sector público de la economía, lleva a cabo la expropiación petrolera e impulsa la reforma agraria, distribuyendo más tierras que ningún otro de los gobiernos revolucionarios. (*Ibidem*)

En 1936 fue aprobada una ley de expropiación que permitía al gobierno confiscar la propiedad privada siempre que fuera necesario para el bienestar público y social. La empresa de ferrocarriles de México se nacionalizó en 1937, así como los derechos sobre el subsuelo de las compañías petroleras. Ese mismo año, los trabajadores del petróleo mexicanos fueron a la huelga en demanda de salarios más altos y el acceso a los cargos de responsabilidad en las empresas.

La situación económica mexicana mejoró considerablemente para la década del cincuenta, a raíz del préstamo que otorgó el Banco de Exportaciones e Importaciones para la financiación de varios proyectos con el fin de mejorar el transporte, la agricultura y las instalaciones generadoras de energía en el país. Al año siguiente, el problema de los mexicanos que entraban de forma ilegal a Estados Unidos para tratar

de obtener un trabajo temporal en el campo, se convirtió en un asunto de gravedad para los dos gobiernos. Los acuerdos oficiales entre México y Estados Unidos dieron como resultado la entrada legal anualmente de un número determinado de trabajadores. El problema se hizo aún más complicado al demandar el gobierno mexicano el respeto a los derechos laborales de los trabajadores emigrados, y el cese de la hostilidad de las organizaciones agrícolas de ese país, que no aceptaban que los mexicanos estuvieran dispuestos a trabajar a cualquier precio.

Siguiendo en la misma línea, Bethell (1991) adiciona que para el año 1964, Estados Unidos puso fin al acuerdo de entrada legal de trabajadores temporales mexicanos en este país: "...eliminando de esta forma una importante fuente de ingresos de dólares para México." (p. 61)

Durante la década de 1980 el país siguió una política de reafirmación dentro del continente. En 1989 el gobierno de Salinas aceleró la privatización de las empresas del Estado y modificó las regulaciones restrictivas del comercio e inversión para incentivar la inversión extranjera, permitiendo incluso el control mayoritario de las empresas a los inversionistas extranjeros. La creación de una zona de libre comercio en América del Norte y la privatización de la industria estatal fueron parte del plan del gobierno de Salinas para revitalizar la economía mexicana.

El 1 de enero de 1994 un grupo de indígenas, miembros del llamado Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), ocupó cuatro poblaciones del sur de México en el estado de Chiapas. Sus demandas más urgentes eran la autonomía, la

restitución de tierras, el establecimiento de un régimen democrático, así como el establecimiento de servicios de salud y educación para toda la población indígena. El grupo se denominó Zapatista en memoria del líder campesino Emiliano Zapata. A pesar de que las tropas mexicanas recuperaron rápidamente el territorio ocupado y se acordó el alto el fuego, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) provocó una situación que llevó a prolongados debates sobre las demandas formuladas.

En la actualidad, México es una república representativa, democrática y federal, gobernada bajo las leyes de la Constitución promulgada en 1917. Así mismo, cabe adicionar que la cultura mexicana es una mezcla rica y compleja de tradiciones indígenas, españolas y estadounidenses.

Para Benítez (1974), las áreas rurales están pobladas por indígenas, descendientes de las sociedades altamente desarrolladas de los mayas, aztecas y toltecas, y por agricultores y trabajadores descendientes de españoles y mestizos; cada una de estas herencias ha enriquecido la cultura regional. En las ciudades es patente la influencia tanto europea, particularmente española y francesa, como estadounidense. La mayoría de los artistas mexicanos contemporáneos están esforzándose por producir un trabajo característicamente mexicano que fusione estilos españoles, indígenas y europeos modernos.

CAPÍTULO I

TENDENCIAS LITERARIAS

Real Maravilloso Americano

La concepción de lo real maravilloso proviene de Alejo Carpentier. Este escritor cubano presenta las condiciones o los elementos necesarios para comprender este género:

...lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro) de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad, en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de estado límite. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse por un milagro de santos, ni los que no son Quijotes pueden meterse en cuerpo, alma y bienes en el mundo de Amadís de Gaula o Tirante el Blanco. (Carpentier, 1967, p. 96)

A través de este concepto, se puede ver que lo maravilloso está relacionado con el nivel religioso. Descubrir el prodigio en esa realidad circundante. La capacidad de percibir lo maravilloso en una realidad en la que el ojo común y corriente no capta nada más allá de lo intrascendente. No sólo hay que descubrirlo sino captarlo, aprehenderlo y ponerlo al alcance de todas las personas, por ende, se maneja una identificación metafísica u ontológica.

Se puede llegar a confundir el término de lo real maravilloso con el realismo mágico, pero existe una diferencia. La distinción radica en que la segunda tendencia parte de una realidad y ésta se convierte en mágica a partir de la interpretación que el artista ha hecho de ella. En cambio, en la primera tendencia, el artista no tiene que agregar nada a esa realidad porque la maravilla, el prodigio, están presentes, ya hechos y consumados en la realidad misma, consustanciados con ella.

Para Bravo (1988), una realidad maravillosa americana, en síntesis, está dada por:

... historias prodigiosas de revolucionarios o monarcas, en la ampliación de escalas de la naturaleza y de la arquitectura y en la fe colectiva que produce y sostiene el milagro de esa realidad. Tal realidad maravillosa se opone al maravilloso de las literaturas europeas y específicamente al maravilloso surrealista que según Carpentier, parte por el contrario del descreimiento y la artimaña literarias. (p. 34)

En ese sentido, se precisa la concepción de lo maravillosos como manifestación de lo insólito. Todo lo insólito, todo lo asombroso todo lo que se sale de las normas establecidas es maravilloso. En el intento de deslinde con el realismo mágico, Alejo Carpentier, citado por Bravo (1988), silencia la historia y separa lo real maravilloso del realismo mágico al explicar el sentido que esta última noción tuvo para Franz Roh, en referencia a la corriente artística del expresionismo europeo.

Según el precitado autor, desde 1949, Carpentier va forjando su concepción de lo real maravilloso y proyectándola en su propia práctica narrativa. Un modelo de esta noción puede quizás ser descrito en función de los siguientes parámetros:

1.- Lo real maravilloso como expresión de esencias americanas. Lo maravilloso se concibe como una revelación ontológica de América y a su literatura como una expresión y reflejo de esa esencialidad. Así lo afirma Carpentier (1970) “Sentí ardientemente e deseo de expresar el mundo americano – confiesa. Aún no sabía cómo. Me alentaba lo difícil de la tarea por el desconocimiento de las esencias americanas” (p. 21)

Se realiza así un desplazamiento, de sentido estético a referente, convirtiendo una propuesta estética en una respuesta más propia de situar en el orden de la antropología. Es decir, los surrealistas, al hablar de lo maravilloso se referían a un modo de hacer literatura; Carpentier a una manera de comprender lo americano. De allí que lo real maravilloso haya derivado en un momento, hacia una teoría de los contextos. (Carpentier, 1967)

2. El edenismo y la utopía: atribuir a una realidad la condición de maravillosa trae, como corolario, el edenismo o la utopía. La utopía que como señala Pardo (1983), “en línea recta de la Edad de Oro” (p. 683), parece fundar en su doble manifestación de Edad de Oro perdida o sociedad perfecta por alcanzar, el rasgo distinto y poderoso de una cultura.

Por otro lado, ha señalado Servier (1968): “la utopía es el sueño de occidente” (p. 230), subrayando así el carácter fundamental de una cultura que, a diferencia de las sociedades tradicionales, se ve atravesada por la conciencia de la historia, y propende a asumirse como decadente y concebir un lugar imaginario, un más allá de

la plenitud y la maravilla. Al respecto, agrega el precitado autor:

Utopía es un lugar imaginario y por tal su proyección cultural es la afirmación de la cultura que la proyecta. Occidente, cuando exalta un lugar de la perfección, contrastando la misma de su presente, no hace sino, de manera paradójica, afirmarse así mismo a través de ese imaginario. (Ibidem)

América, en ese instante prodigioso que fue el descubrimiento, hace de la realidad una proyección de lo imaginario, una invención que fue respaldada por la realidad. Señala el mencionado autor: “no emprendió Occidente el descubrimiento de un Nuevo Mundo sino un viaje de regreso a sus orígenes por encima de las aguas primordiales del océano” (p. 89)

Según Bravo (1988), en este contexto edenista – utópico parece situarse lo real maravilloso carpenteriano. El fabuloso lugar de maravillas se encuentra finalmente y de manera comprobada en América donde lo maravilloso se encuentra al alcance de la mano y cuya historia es una crónica de lo real maravilloso. Esta certeza le hace desarrollar a Carpentier una variable sintaxis del aquí y el allá, que se manifestará de diversas maneras en sus distintas obras.

3. La temporalidad como expresión de lo real maravilloso. El tratamiento de la temporalidad que introduce expresamente Carpentier en su concepción de lo real maravilloso se convierte en un rasgo distintivo en la producción literaria del cubano. El mismo ha explicado los diversos tratamientos del tiempo en las diferentes obras y ha señalado, según Bravo (1988), que existe:

...el tiempo circular, regreso al punto de partida, es decir, un relato que se cierra sobre sí mismo; el tiempo de ayer en hoy, es decir, un ayer significado presente en un hoy significativo. Un tiempo que gira en torno al hombre sin alterar su esencia (...) vi la posibilidad de establecer ciertos sincronismos posibles, americanos, recurrentes, por encima del tiempo, relacionando esto con aquello, el ayer con el presente (Carpentier, 1967, p. 52).

El tiempo es uno de los elementos recurrentes de la obra carpenteriana. El tratamiento del tiempo se rige fundamentalmente por dos tesis que el precitado autor ha señalado de manera explícita: a) El hombre es a veces el mismo en diferentes edades, b) América es un continente privilegiado donde diversas edades coexisten. La concepción de un hombre siempre el mismo en diferentes épocas se traspone en el diseño estructural del texto transformándose así en un original planteamiento estético.

Otra cosa ocurre con la segunda tesis, donde se atribuye a la realidad americana el singular privilegio de albergar, simultáneamente, diferentes épocas, trasladando un hallazgo estético del tiempo al referente, transformándose una propuesta estética en una suerte de tesis antropológica, al parecer muy difícil de sostener a la luz de la antropología contemporánea. Para Bravo (1988) y Libertella (1980), es aquí donde parece evidenciarse el extravío de la tesis carpenteriana de lo real maravilloso.

4. Barroquismo e intertextualidad. La proliferación de formas y datos descriptivos parece atender más a la cristalización de una forma estética antes que a referir una realidad esencialmente barroca. La práctica literaria de Carpentier parece debatirse así entre someterse a la tesis de la idealización del referente, o liberarse para

cristalizar como hecho estético.

En esa acumulación de datos, es necesario agregar lo siguiente:

...se inscribe la recurrencia intertextual carpenteriana: musical, arquitectural ... cultural, de manera abrumadora. Esta recurrencia es en la mayoría de los casos, temática e ilustrativa, pero en momentos fundamentales de su obra, esa filigrana de la intertextualidad se subordina y presta sus sentidos a la intencionalidad estética. (Bravo, 1988, p. 44)

El barroquismo carpenteriano, de manera general, más que responder a la realización de una forma artística es una expresión de ese idealismo de la esencia que hace ver al continente como un Edén innostrado y pleno de maravillas.

5. La fe y la verdad: la manifestación de lo maravilloso, según Carpentier (1970), presupone la fe, que se opone al descreimiento europeo que postula otro tipo de maravillas. En la formulación de lo real maravilloso, la fe funciona así como la vía de manifestarse esa peculiar realidad. Así lo asevera el precitado autor:

La noción de fe como sostén de lo real maravilloso parece así corresponderse a la visión europea que, desde el descubrimiento, atribuye el don de la maravilla a nuestro Continente y los pueblos de buenos salvajes que piensan como niños. (p. 58)

En definitiva, lo real maravilloso se presenta como un modelo exógeno que más que interpretar una realidad la deforma y la inventa. En la fe carpenteriana de lo real maravilloso parece, una vez más, revitalizarse una invención de América que desde Colón, no cesa. Partiendo de lo expuesto, Bravo (1988) sustenta: "lo real maravilloso como esencialidad americana: nosotros sólo tenemos que alargar las manos para

alcanzar lo real maravilloso”. (p. 105)

Por lo tanto, para Alejo Carpentier, lo maravilloso está manifiesto en la naturaleza, en la historia y en el hombre, además se encuentra en estado puro, latente, omnipresente en todo lo latinoamericano.

Realismo Mágico

La novela hispanoamericana se caracteriza por una transformación en las estructuras narrativas en atención a las condiciones histórico - socio – económicas, que originan una serie de características en el género que lo diferencian. Para Ariel Dorfman, citado por Miliani y Sambrano (1972), el punto de partida de la novela actual tiene una fecha bastante precisa, 1949, cuando aparecen *Hombres de Maíz* de Miguel Ángel Asturias y *El Reino de este Mundo*, de Alejo Carpentier donde están presentes caracteres muy concretos del llamado realismo mágico.

En lo que respecta a Venezuela, el término fue empleado por el escritor venezolano Arturo Uslar Pietri en 1948. El crítico Leal (1967), señala que históricamente el término fue utilizado por primera vez y aplicado al arte pictórico en 1925, por Franz, Roh y luego se extendió a otras artes, entre ellas la literatura.

Siguiendo en la misma línea, el ya mencionado autor especifica las características del realismo mágico, modalidad literaria donde se mezcla la realidad y la fantasía, acompañado de los siguientes rasgos definidores:

- Una preocupación estilística

- Transformación de lo común y cotidiano en irreal

- Presentación de lo irreal, formando parte de la realidad en medio de un transcurrir impreciso del tiempo.

- Concepción lógica de los argumentos

- Planos de realidad y fantasía: hay hechos de la realidad cotidiana combinándose con el mundo irreal, fantástico, del autor, con un final inesperado o ambiguo.

- Escenarios americanos: en mayoría ubicados en los niveles más duros y crudos de la sociedad o que más reflejan el primitivismo cultural.

- El autor se encuadra fuera de la realidad representada.

- Literatura para lectores cultivados, no es popular.

El realismo mágico tiene como finalidad expresar las emociones como una actitud ante la realidad. Se sitúa ante ella y trata de desentrañarla, de descubrir lo que hay de misterioso en las cosas, en la vida, en las acciones humanas.

El escritor Arturo Uslar Pietri, en su libro *Letras y Hombres de Venezuela*, en el ensayo a que se refiere al cuento venezolano, decía en 1948:

... que lo que vino a predominar en el cuento y a marcar su huella de una manera perdurable, fue la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podría llamarse realismo mágico. (p. 54)

Esta tendencia literaria va más allá de los contornos usuales. El interés esencial es aprehender en la realidad objetiva circundante, el misterio, lo mágico que hay en ella, misterio que no desciende del mundo representado.

En ese sentido es un género literario cultivado principalmente por los novelistas iberoamericanos durante la segunda mitad del siglo XX. El término fue acuñado al parecer por el novelista cubano Alejo Carpentier al formular la siguiente pregunta: “¿Qué es la historia de América Latina sino una crónica de lo maravilloso en lo real?”. (Carpentier, 1949, p. 5).

Posteriormente Alistair Reid lo introdujo en el vocabulario de la crítica. El venezolano Arturo Uslar Pietri empleó exactamente el término en 1948, aplicado a la literatura hispanoamericana. Según Trampe (2001), el realismo mágico, como gran parte de la literatura de la segunda mitad de siglo, es esencialmente ecléctico. Funde la realidad narrativa con elementos fantásticos y fabulosos, no tanto para reconciliarlos como para exagerar su aparente discordancia. El reto que esto supone para la noción común de la realidad lleva implícito un cuestionamiento de la verdad que a su vez puede socavar de manera deliberada el texto y las palabras, y en ocasiones la autoridad de la propia novela.

Al respecto, Leal (1967) adiciona:

Estas tendencias se encuentran ya presentes en primeros novelistas, como François Rabelais y Laurence Sterne; otros precedentes más inmediatos pueden ser las novelas de Vladimir Nabokov *Pálido fuego* (1962) y *El tambor de hojalata* (1959) de Günter Grass. Pero el realismo mágico floreció con esplendor en la literatura latinoamericana de 1960 y 1970, a raíz de las discrepancias surgidas entre cultura de la tecnología y cultura de la superstición, y en un momento en que el auge de las dictaduras políticas convirtió la palabra en una herramienta infinitamente preciada y manipulable. Al margen del propio Carpentier, que cultivó el realismo mágico en novelas como *Los pasos perdidos*, los principales autores del género son Miguel Ángel Asturias, Carlos Fuentes, Julio Cortázar, Mario Vargas Llosa y, sobre todo, Gabriel García Márquez. Las novelas de este último, *Cien años de soledad* (1967), *El otoño del patriarca* (1975) y *Crónica de una muerte anunciada* (1981) siguen siendo las cumbres del género. (p. 120)

El realismo mágico es una tendencia que se orienta a develar o por lo menos a intuir el misterio oculto detrás de la propia realidad circundante y extraer de ella una posibilidad expresiva del arte.

Esta tendencia encontró su apoyo en el llamado realismo, basándose en la mezcla indiscriminada de elementos imaginarios y reales, unas veces acomodándolas con el tratamiento alegórico o poético de situaciones o personajes. Otras veces, desplazándolo hacia lo mítico o legendario, trayendo a esa mezcla los ritmos del habla, tal como es en cada país, cada ambiente o medio social descritos, pero sin ningún fondo de prurito regionalistas.

En toda narrativa, es el mundo mágico que adquiere verosimilitud por la propia coherencia interna del relato, su alcance de parábola, de la sociedad y la amplitud de

la realidad contemplada e interpretada. Así lo afirma Bellini (1985):

Los relatos con acontecimientos irreales (como también los de ciencia-ficción) responden a una necesidad de evasión del mundo cotidiano, demasiado vulgar y desprovisto de sorpresas, nos hacen soñar en un mundo en el que todo es posible, donde la Tierra no es el único habitáculo del hombre porque este sale a la conquista de otros universos, situados unas veces en el mundo sobrenatural, otras en el cosmos y otras, simplemente, en el devenir misterioso de la humanidad. (p. 174)

La cita descrita analiza el tópico, ya que el relato con acontecimientos irreales gira en torno al humano. Se puede agregar entonces que, en los relatos con situaciones irreales, al no haber límite alguno, puede que los protagonistas nada tengan que ver con la humanidad, como por ejemplo, duendes, elfos, o cualquier otra raza, cada uno con su respectiva misión dentro del ámbito irreal.

Para Trampe (2001) el término realismo mágico aparece por primera vez en Europa en 1929, en las manos del pintor alemán Franz Roth, quien pronto lo abandona a merced del olvido. Roth utiliza el término para denominar la pintura post-expresionista. En 1948 se le otorga el término a la nueva novela venezolana que emerge tímidamente bajo la sombra de la tradicional novela naturalista. En 1955, Angel Flores, uno de los grandes críticos literarios latinoamericanos, vuelve a usar el término otorgándoselo a Jorge Luis Borges. Desde esa fecha se le adjudica este título literario a la mayoría de las obras que comprendían el famoso Boom Americano, es decir, a la ola de destacados escritores que se dieron a conocer entonces: Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias, Julio Cortázar, García Márquez, etc. Es en este punto donde la confusión toma vida, ya que estos grandes maestros navegaban cada

uno por letras muy distintas.

La confusión del realismo mágico con otras tendencias se basaba en cuatro (4) facetas:

1. Realismo mágico utilizado como sinónimo de nueva narrativa, otro término ambiguo y complicado que se le otorgaba a todo trabajo literario que escapaba de lo tradicional.

2. Literatura fantástica; al comparar los mundos ficticios de, por ejemplo, Julio Verne y Gabriel García Márquez, el resultado no era muy satisfactorio, además, los fenómenos tenían connotaciones distintas.

3. La literatura mítica; término bastante relacionado con el realismo mágico, pero Julio Cortázar no interrumpía el mundo de los dioses en su obra, por lo tanto la comparación entre realismo mágico y la literatura mítica tampoco podían ser sinónimos.

4. América v/s Europa. Se creía que la comprensión de los textos del realismo mágico era distinta entre ambos continentes, pero la mayoría de los críticos del realismo mágico eran latinoamericanos, la confusión acerca del término era hecha en casa.

El tema no era sencillo, por lo tanto la Universidad de Michigan propuso un congreso para definir por una y última vez qué era el Realismo Mágico. La

conclusión fue desalentadora ya que los letrados no lograron esclarecer el término. Incluso, Trampe (2001) afirmó “fue tal el desconcierto que se llegó a hablar de tirarlo al olvido, pero ya era demasiado tarde, el Realismo Mágico ya había cruzado las fronteras.” (p. 2)

En los años ochenta, un grupo de jóvenes teóricos latinoamericanos comienza a estudiar la estructura en vez del contenido. Se concentran en las gramáticas y así descubren unos rasgos interesantes para la definición de tan nombrado tema:

- El Realismo Mágico nace cuando el narrador acepta lo extraordinario de forma natural y los personajes del cuento hacen lo mismo. Es decir, lo extraordinario se convierte en cotidiano y lo cotidiano se convierte en extraordinario.

- El Realismo Mágico aparece cuando se crea un espacio imaginario: Macondo, la ciudad imaginaria de Gabriel García Márquez en *Cien Años de Soledad*, la cual se podía ver como la realidad concreta americana.

El realismo mágico y real maravilloso han determinado, durante las últimas cuatro décadas, gran parte de la producción literaria y de la interpretación crítica de la literatura latinoamericana. Miguel Ángel Asturias y Alejo Carpentier, respectivamente, han establecido de modo expreso una estrecha correspondencia entre estas nociones y su obra, innumerables críticos, por su parte, han hecho de la ambigüedad que ha acompañado a estas nociones desde sus inicios. Con todo, realismo mágico y real maravilloso son nociones indefectiblemente ligadas a la

narrativa latinoamericana y el discurso crítico tiene ante sí el reto de enfrentar sus ambigüedades, señalar sus limitaciones, sus extravíos y sus hallazgos.

Alegria (1960) dentro de una concepción lo suficientemente amplia para darle cabida a cualquier escritor latinoamericano, expone:

...en el realismo mágico de Carpentier y Asturias no se encierra idealización alguna de origen romántico; por el contrario, ese realismo vive de una constatación de hechos históricos que se tornan leyendas en la imaginación del pueblo, y actúan luego como mitos desde una subconciencia colectiva (p. 48)

Cabe señalar que no sólo la identificación del realismo mágico y real maravilloso ha creado confusiones, éstas también se han originado en los intentos de deslinde de las dos nociones. Bravo (1988) cree que las ambigüedades y contradicciones que siguen a todo intento de clasificación y distinción de obras y autores, con arreglo a las dos nociones, nacen del presupuesto, no cuestionado por los defensores de una y otra posición, de la condición maravillosa o mágica de la realidad americana y del papel que tendría que cumplir a narrativa ante esta condición per se.

Márquez Rodríguez (1974) añade al respecto lo siguiente: “en el realismo mágico, la magia está en el artista. En lo real maravilloso la maravilla reside en la realidad” (p. 38)

Las fórmulas del realismo mágico y real maravilloso pocas veces han sido analizadas a fondo y que a través de un proceso mimético, críticos y hasta narradores se dedicaron a loar las maravillas de América sin reparar que en lo maravilloso es un

concepto literario europeo y que fueron los descubridores y conquistadores quienes lo aplicaron a América para documentar su extrañeza de forasteros ante una realidad exótica.

Es posible afirmar que la producción literaria latinoamericana autoriza hablar de un realismo mágico como categoría capaz de dar cuenta de una vertiente específica de esa producción. En un sentido específico, el realismo mágico se refiere al tratamiento estético de la mitología mesoamericana, y caracteriza parte de la producción literaria de Miguel Ángel Asturias. De ese modo, el realismo mágico y lo real maravilloso así reformulados, podrán, quizás contribuir a hacer evidentes los necesarios deslindes y correspondencias que hacen una la literatura latinoamericana, en el seno mismo de su poderosa multiplicidad.

No obstante, para los fines investigativos, es indispensable mencionar a Tedesco (2001), quien define al realismo mágico como aquella tendencia en que la realidad recibe un tratamiento de hiperbolización, es decir, se exageran los sucesos o acontecimientos hasta llegar a lo grotesco, (entiéndase, ridículo, extravagante, grosero y de mal gusto), incluso, según el precitado autor, a veces la noción de lo grotesco se utilizaba como sinónimo de realismo mágico.

Al mismo tiempo, se reitera que este tratamiento de la realidad nace cuando el narrador y los personajes aceptan lo extraordinario de forma natural. Para esto y considerando la competencia cognoscitiva y lingüística del lector, éste tiene que detectar el uso de la hipérbole en el relato, aunado a la identificación de un referente

que puede ser social, religioso, mítico, etcétera, el cual es presentado desde lo grotesco.

Por otro lado, lo real maravilloso amplía la realidad a lo mítico, religioso y social. De allí, surge la noción de acto de fe y creencia colectiva como estilo de vida, inclusive está prestigiado por un criterio de verosimilitud, logrado por el sincretismo. Es decir, el ser humano es producto de dos verdades: una relacionada con la lógica, creada por la ciencia y la otra vinculada con la verdad mágica del negro y del indio, pues con ellos vino una verdad de fe, específicamente, con la conquista española.

En definitiva, el realismo mágico parte de la realidad circundante como materia prima y la desvirtúa a través de la exageración y la deformación grotesca, mientras que lo real maravilloso americano amplía la realidad etnológicamente, dado a que lo real va más allá de la lógica, refleja la identidad de un colectivo y la creencia popular (acto de fe) a través del mitema (estructura mítica que se repite a lo largo del tiempo, pero no implica que sea un préstamo cultural, sino que existen mitos idénticos, los cuales se repiten a lo largo de la tierra).

Lo Fantástico

Un relato no necesariamente es fantástico porque se produzca en él un simple hecho irreal, como podría ser un animal que habla. Esto simplemente se asume, teniendo en cuenta que la historia transcurre en un mundo donde dicho animal tiene la facultad de hablar. Por lo tanto, se puede acotar lo siguiente: "En el caso de la

literatura fantástica superponemos lo extranatural a lo natural, (...) la estética, a la realidad." (Yurman, 1989, p. 65)

En el relato fantástico, los hechos irreales no tienen justificación alguna. No existe una certeza sobre lo que está ocurriendo, el lector necesita explicaciones y éstas no son provistas por el relato. Como lo afirma Todorov (1995): "la ambigüedad subsiste hasta el fin de la aventura: ¿realidad o sueño? ¿Verdad o ficción?" (p. 45)

El precitado autor también sostiene que el relato será fantástico mientras dure la vacilación del lector, pero este, al finalizar la lectura, inevitablemente tomará una decisión. Si el lector niega que los hechos sucedidos son irreales, y pretende enmarcarlos dentro de lo posible, la obra pertenece al género extraño. Si el lector asume que es necesario renunciar a la lógica, es decir, acepta que los hechos del relato transcurren en un universo distinto y con otras leyes, el relato es maravilloso. Si bien esto es lo que expresa Todorov (1995), depende además de la valoración personal del lector, la cual puede no llegar a una conclusión porque, como se dijo anteriormente, el relato fantástico no provee todas las explicaciones que el lector necesita para tomar una decisión firme y segura sobre lo que ocurre.

Con respecto al relato extraño y maravilloso, se puede calificar a un relato como extraño cuando este da la posibilidad de justificar, con herramientas reales, todos los acontecimientos irreales que han sucedido a lo largo de la obra. Son ejemplos claros de relatos extraños: los sueños, las historias contadas por dementes o personas bajo efectos de sustancias que alteran su percepción de la realidad, entre

otros. Entonces, un relato es extraño cuando, a pesar de los hechos irreales que en él se suceden, no causa vacilación (o esta se disipa) por haber una explicación perfectamente lógica para los mismos.

El mencionado autor introduce el concepto de fantástico-extraño. Según él, un relato es fantástico-extraño si la vacilación se disipa al final, es decir, sólo al final del relato se aclaran todas las dudas, como sería el clásico final: "...y todo resultó ser un sueño". Todorov (1995) también menciona el relato extraño puro: aquel relato donde, ya desde el comienzo, se cuenta con la herramienta real que permite al lector enmarcar todos los hechos irreales dentro de la lógica: "Y comenzó a soñar que...". Otro ejemplo de relato extraño puro es aquel que, si bien puede explicarse mediante la lógica, son enormes casualidades, o hechos que muy difícilmente puedan ocurrir, hechos altamente improbables.

Retomando el tópico de lo fantástico, el que percibe el acontecimiento debe optar por una de las dos soluciones posibles: o bien se trata de una ilusión de los sentidos, de un producto de la imaginación, y las leyes del mundo siguen siendo lo que son, o bien el acontecimiento se produjo realmente, es parte integrante de la realidad, y entonces esta realidad está regida por leyes que el ser humano desconoce. Por ejemplo, o bien el diablo es una ilusión, un ser imaginario, o bien existe realmente, como los demás seres, con la diferencia de que rara vez se lo encuentra.

Lo fantástico ocupa el tiempo de esta incertidumbre, es la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un

acontecimiento aparentemente sobrenatural. El concepto de fantástico se define pues con relación a lo de real e imaginario, y estos últimos merecen algo más que una simple mención. Según Todorov (1995), el primero en enunciarla es el filósofo y místico ruso Vladimir Soloviov: “en el verdadero campo de lo fantástico, existe siempre la posibilidad exterior y formal de una explicación simple de los fenómenos, pero, al mismo tiempo, esta explicación carece por completo de probabilidad interna.” (p. 35)

Al respecto, Vax (1982) dice que “el relato fantástico ... nos presenta por lo general a hombres que como nosotros habitan el mundo real pero que de pronto, se encuentran ante lo inexplicable” (p. 5)

Todo lo fantástico es una ruptura del orden reconocido, una irrupción de lo inadmisibles en el sueño de la inalterable legalidad cotidiana. Por lo tanto, aparecen términos como el misterio, lo inexplicable, lo inadmisibles, que se introduce en la vida real o en el mundo real o bien en la inalterable legalidad cotidiana. Incluso, tanto la incredulidad total como la fe absoluta lleva al lector fuera de lo fantástico, pues lo que le da vida es la vacilación.

En función de precisar y complementar la definición de lo fantástico, éste exige el cumplimiento de tres condiciones. En primer lugar, es necesario que el texto obligue al lector a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales, y a vacilar entre una explicación natural y una explicación sobrenatural de los acontecimientos evocados. Luego esta vacilación puede ser también sentida por un

personaje, de tal modo, el papel del lector está, por así decirlo, confiado a un personaje y, al mismo tiempo, la vacilación se convierte en uno de los temas de la obra; en el caso de una lectura ingenua, el lector real se identifica con el personaje. Finalmente, como tercera condición, es importante que el lector adopte una determinada actitud frente al texto: deberá rechazar tanto la interpretación alegórica como la interpretación poética.

Continuando con lo anterior, la primera condición remite al aspecto verbal del texto, o con mayor exactitud, a lo que se denomina las visiones, lo fantástico es un caso particular de la visión ambigua. La segunda condición es más compleja: por una parte, se relaciona con el aspecto sintáctico, en la medida en que implica la existencia de un tipo formal de unidades que se refiere a la apreciación de los personajes, relativa a los acontecimientos del relato; estas unidades podrían recibir el nombre de reacciones, por oposición a las acciones que forman habitualmente la trama de la historia. Por otra parte, se refiere también al aspecto semántico, puesto que se trata de un tema representado: el de la percepción y su notación. Por fin, la tercera condición tiene un carácter más general y trasciende la división en aspectos: se trata de una elección entre varios modos y niveles de lectura.

Para Lovecraft, citado por Todorov (1995), el criterio de lo fantástico no se sitúa en la obra sino en la experiencia particular del lector y esta experiencia debe ser el miedo. Un relato es fantástico, simplemente si el lector experimenta en forma profunda un sentimiento de temor y terror, la presencia de mundos y de potencias

insólitas. Los teóricos de lo fantástico invocan a menudo ese sentimiento de miedo o de perplejidad, aun cuando la doble explicación posible es para ellos la condición necesaria del género.

Así, Penzoldt (1952) escribe: “con excepción del cuento de hadas, todas las historias sobrenaturales son historias de terror, que nos obligan a preguntarnos si lo que se toma por pura imaginación no es, después de todo, realidad” (p. 9)

De ese modo, lo fantástico explora el espacio de lo interior, tiene mucho que ver con la imaginación, la angustia de vivir y la esperanza de salvación.

La ambigüedad depende también del empleo de dos procedimientos de escritura que penetra todo el texto. Por lo general, se trata del imperfecto y de la modalización. Esta última consiste en la utilización de ciertas locuciones introductorias que, sin cambiar el sentido de la frase, modifican la relación entre el sujeto de la enunciación y el enunciado. Por ejemplo, las dos frases: “afuera llueve” y “tal vez llueve afuera” se refieren al mismo hecho; pero la segunda indica, además, la incertidumbre en que se encuentra el sujeto hablante, en lo relativo a la verdad de la frase enunciada.

El imperfecto tiene un sentido semejante: por ejemplo: Yo quería a Aurelia, no preciso si aún la sigo queriendo. Partiendo de lo antes expuesto, la continuidad es posible, pero, por regla general, poco probable. El imperfecto introduce, además, una distancia entre el personaje y el narrador, de manera que no se conoce la posición de este último. Reintroduce la ambigüedad en la percepción del lector. Así lo asevera

Vax (1979), “el arte fantástico ideal sabe mantenerse en la indecisión” (p. 98)

El narrador conviene a lo fantástico, pues facilita la necesaria identificación del lector con los personajes. El discurso de ese narrador tiene un status ambiguo, y los autores lo explotaron de diversas maneras, poniendo el acento sobre uno u otro de sus aspectos: por pertenecer al narrador, el discurso está más acá de la prueba de verdad; por pertenecer al personaje, debe someterse a la misma.

Los temas del yo podían interpretarse como realizaciones de la relación entre el hombre y el mundo, del sistema percepción – conciencia. Los temas del tú se trata más bien de la relación del hombre con su deseo y por eso mismo con su inconsciente. El deseo y sus diversas variaciones, entre las cuales se incluye la crueldad, son otras tantas figuras en las que están comprendidas las relaciones entre seres humanos; al mismo tiempo, la posesión del hombre por lo que de manera superficial puede llamarse sus instintos plantea el problema de la estructura de la personalidad, de su organización interna. En efecto, el lenguaje es la forma por excelencia y el agente estructurante de la relación del hombre con su prójimo.

Al respecto, Todorov (1995) sustenta lo siguiente:

El psicoanálisis reemplazó la literatura fantástica. En la actualidad, no es necesario recurrir al diablo para hablar de un deseo sexual excesivo, ni a los vampiros para aludir a la atracción ejercida por los cadáveres: el psicoanálisis, y la literatura que directa o indirectamente se inspira en él, los tratan con términos directos. Los temas de la literatura fantástica coinciden, literalmente, con los de las investigaciones psicológicas de los últimos cincuenta años. Bastará mencionar aquí que el doble, por ejemplo, fue ya en épocas de Freud, tema de un estudio clásico, (Der

Doppelpgänger de Otto Rank, traducido al francés con el título de Don Juan), el tema del diablo fue objeto de numerosas investigaciones, etc.

En resumen, lo fantástico se basa esencialmente en una vacilación del lector, de un lector que se identifica con el personaje principal, referida a la naturaleza de un acontecimiento extraño. Esta vacilación puede resolverse ya sea admitiendo que el acontecimiento pertenece a la realidad, ya sea decidiendo que éste es producto de la imaginación o el resultado de una ilusión, en otras palabras, se puede decidir que el acontecimiento es o no es.

Otro punto de partida es el deseo sexual. La literatura fantástica describe en particular sus formas excesivas así como sus diferentes transformaciones o, si se prefiere, sus perversiones. La crueldad y la violencia merecen un lugar aparte, aun cuando su relación con el deseo esté fuera de toda duda.

De la misma manera, las preocupaciones relativas a la muerte, a la vida después de la muerte, a los cadáveres y al vampirismo están ligadas al tema del amor. Lo sobrenatural no se manifiesta con la misma intensidad en cada uno de estos casos: aparece para dar la medida de los deseos sexuales particularmente poderosos y para introducir al lector en la vida después de la muerte. Por el contrario, la crueldad o las perversiones humanas no abandonan, en general, los límites de lo posible, y por así decirlo, tan sólo el lector se halla frente a lo socialmente extraño e improbable.

CAPÍTULO II

AURA

Personajes y Argumento

Aura es una novela breve creada en el año de 1962, está estructurada en cinco apartados con sus respectivos números romanos y contiene dos ejes temáticos, uno relacionado con los manuscritos del General Llorente y su idilio amoroso con la Señora Consuelo y el otro vinculado al deseo y atracción entre Aura y Felipe Montero.

Aura es una chica joven y bonita, con ojos verdes misteriosos y cuya presencia es casi fantasmagórica. Ella vive con su tía, la Señora Consuelo, una anciana muy religiosa y cuyo deseo es publicar los manuscritos de su esposo, el General Llorente. Ante una vida solitaria, un conejo llamado Saga representa la única compañía de esta señora.

Felipe Montero ve un anuncio de trabajo cuyas exigencias o requisitos parecen ser solamente para él. El anuncio solicita a un historiador, con dominio en el francés, para ordenar y reestructurar los manuscritos del General Llorente. El trabajo parece estar perfecto para Felipe, quien acepta esta labor, pero no tiene idea de que tipos de cosas van a pasar, pues entra a un mundo sobrenatural y mágico, en el cual no tiene permiso para salir ni mucho menos tener contacto con el mundo exterior. Él tiene mucha pasión por Aura, sin embargo ella tiene un secreto que se descubre a medida

que avanza la historia.

Aura y Consuelo tienen una misteriosa relación, cuyas acciones y comportamientos se asemejan y resultan ser mecánicas y simultáneas. Ellas tienen una conexión secreta que propone al lector muchas preguntas sobre que está pasando entre las dos.

Felipe quiere ayudar a Aura para que ella pueda escapar del control de su tía. Una noche Felipe y Aura hacen el amor, pero él ve a la Señora Llorente en el cuarto después del acto. Montero comienza a sospechar de esa relación o conexión, ya que la Señora y Aura parecen ser las mismas personas, un reflejo mecánico.

Una de las escenas que atemoriza a Felipe es la degollación del macho cabrío realizada por Aura. Consecutivamente, Montero decide ir a la habitación de la Señora Consuelo, ésta su vez ejecuta la misma acción como si fuera algún ritual, con las manos en movimiento y extendidas en el aire, apretando algo y con la otra clavando una y otra vez en el mismo lugar. Dado a la fuerte impresión de lo observado, Felipe cae aturdido en su cama y bajo un sueño delirante.

Durante su trabajo, Felipe ve una foto del General Llorente, el esposo difunto de Consuelo. Se da cuenta de que él mismo tiene una cara igual al Coronel. Además se da cuenta de que la conexión entre Aura y la Señora Llorente es más que una relación de control y sobreprotección, dado a que él también siente una vínculo con las mujeres y la casa. Sufre un proceso de escisión de la personalidad y descubre que

él es el General Llorente, al recordar la edad dorada, las escenas amorosas con su esposa Consuelo y el disfrute de su juventud, imágenes descritas en francés en un estado de éxtasis y placer.

El final es abierto, pues Felipe embrujado permanece abrazado a la señora Consuelo quien hace un esfuerzo sobrenatural para traer de vuelta a Aura, reflejo y personificación de su juventud. Su estadía dentro de la casa parece ser eterna y cíclica.

Ambiente

La historia tiene lugar en México. Las acciones transcurren en una casa abandonada, donde predomina la oscuridad, en un sitio ficticio como lo es Donceles 815, del barrio antiguo de México DF.

En este domicilio, sólo entran luces o reflejos muy tenues, la tenebrosidad hace que la visión y la claridad de los objetos sean casi nulas. Incluso, Felipe Montero usa sus otros sentidos, como el tacto y la audición para reconocer las escaleras, puertas, camas y demás utensilios. La casa es una perfecta escena de misterio que evoca a las imágenes de la literatura gótica, cuyos pasadizos son infinitos y con elementos sobrenaturales, como las gárgolas, la cabeza de un feto canino como manija, largas cortinas, entre otros.

La casa es una realidad dialéctica que escapa a todas las aprehensiones

estáticas. El espacio de la novela no es convencional pero si tiene algo que ver con el espacio real, dado que ofrecen elementos simbólicos como el jardín lateral en el que maúllan unos gatos encadenados, en efecto, el lector se pregunta si forma o no parte de los Donceles 815, si es producto de una alucinación de Felipe Montero o si es un espacio o dimensión paralela al que vive Montero en esa casa. (Borel, 1987)

El mundo exterior se describe como onírico, alucinante e insólito, tal es la escena de los gatos encadenados y torturados que maúllan en el supuesto jardín lateral de la casa. También, es presentado como una realidad cotidiana, aburrida y monótona, donde cada día es idéntico a los demás, sin ningún motivo en especial, de ese modo, se detalla cada paso que realiza Felipe Montero, antes de acudir al aviso.

Tiempo

En *Aura*, se puede señalar que el tiempo es lineal, por la continuidad de las acciones sin rupturas ilógicas, no obstante, este presenta una estructura más compleja, la cual tiende a ser cíclica. Fuentes (1969) explica que la novela es mito, lenguaje y estructura y al ser cada uno de estos términos es simultáneamente los otros dos. Consecutivamente, indica: “poemas y mitos coinciden en transmutar el tiempo en una categoría temporal especial, un pasado siempre futuro y siempre dispuesto a ser presente, a presentarse” (p. 26)

En tal caso, los sueños nunca se contentan con exponer un solo pensamiento, externamente transforman los tiempos en espacios y un espacio puede canjeado por

otro. Esta estructura mítica, de dependencias reversibles, circulares con la simple futuridad lineal de un personaje, es llevada a cabo con Felipe Montero.

La señora Consuelo se niega a olvidar el tiempo pasado, por algo publica un aviso con las características y destrezas que posee Felipe Montero, con el fin de que este se reencuentre con su dual el General Llorente. El tema del dual o del doble es propio de la cultura mexicana, basta recordar su mitología y creencias religiosas del México antiguo, de carácter politeísta y cuyo dios Tezcatlipoca era una de las deidades principales y representante del principio de dualidad en la cultura azteca. A esto se añade la concepción de un tiempo circular cuyo regreso es el punto de partida, condensado en la imagen de una serpiente que muerde su cola.

Ahora bien, en el plano narrativo, es un relato encerrado en sí mismo y donde se juega con un futuro, un presente y un pasado que giran alrededor de Felipe Montero y alteran su esencia, pues logra escindir su personalidad e identidad, no obstante, llega a redescubrirse como el General Llorente, un mismo hombre en dos épocas distintas. Así lo afirma Ramírez (2002), al tratar de explicar el tiempo cíclico con la imagen azteca de la serpiente que se muerde la cola:

Para explorar esa concepción del tiempo se debe partir de la visión de mundo de los mesoamericanos y cómo estos medían el tiempo, como lo vivían y cómo habían organizado su vida en función de su ordenación, basándose en sus calendarios y en sus mitos (p. 7)

De allí que la concepción de la muerte y la vida sea como un binomio inseparable, un comienzo que no termina un ciclo que muestra una efímera parte de la

eternidad, de dos amantes que están dispuestos a reencontrarse y evocar esa edad dorada como lo fue su juventud.

Fuentes alude a un presente instantáneo, sin duración, sin realidad temporal, entre un pasado que ya no es y un futuro que todavía no es, por eso, el narrador emplea en su discurso los verbos en tiempo futuro, infinitivo y presente.

Esto también lo sustenta Borel (1987), cuando explica la imposibilidad de aprehender ese presente, porque “deja de ser para haber sido, en cuanto uno cree apoderarse de él. De allí que la ambigüedad del tiempo atañe a la propia realidad individual” (p. 21)

La historia parece repetirse, con la evocación de México y su período de intervención francesa con el archiduque y emperador Maximiliano de Habsburgo. En la cultura del México antiguo, se ha venido repitiendo la misma medida de tiempo (el cíclico), sólo que el de los conquistadores se yuxtapuso (tiempo lineal).

Por eso, el mexicano actual tiene un pasado ambiguo, polivalente, por la cultura maya y el imperio de los aztecas, lo español y lo europeo. Y eso se evidencia en *Aura*, al evocar la vida del general Llorente y su relación con el gobierno de Maximiliano, el imperio napoleónico y la esencia y religiosidad del mexicano representado en el altar de la Señora Consuelo y en su dual Aura.

De allí que el tiempo real va y viene y el pasado irrumpe en el hoy se proyecta en el mañana, es una trasgresión del tiempo novelesco, la cual es significativa del

orden cronológico y el desarrollo lógico y temporal de la tradición occidental.

Estructura Narrativa

El tema principal de la novela gira en torno a la búsqueda simbólica de la identidad por parte de Felipe Montero y a una conciencia emergente plasmada en la escritura. *Aura* se estructura en cinco (5) capítulos, dentro de los cuales el autor forja un mundo misterioso y sobrenatural.

Para Fuentes (1969), la literatura latinoamericana es verdaderamente revolucionaria en cuanto le niega al orden establecido el léxico que este quisiera y le opone el lenguaje de la alarma, la renovación, el desorden y el humor. El lenguaje es la suma de la ambigüedad, de la pluralidad de significados, de la constelación de alusiones, de la apertura.

De esta manera, en *Aura*, predomina el uso de la segunda persona singular, esto ayuda a crear un ambiente hipnótico a la narración, dado a que fluye una conciencia acusadora, donde el narrador habla en futuro y sabe cuáles son las acciones, sentimientos y comportamientos de los personajes, en especial, de Felipe Montero. De ese modo, se rompe las estructuras narrativas tradicionales donde el narrador se caracterizaba por ser en tercera persona, perspectiva omnisciente, mientras que, en el presente caso, el narrador predice y sabe cuáles son las dudas que invaden a Felipe Montero y su escisión de identidad.

En esta obra, Fuentes emplea y lleva aún más lejos la técnica del monólogo

interior, como medio extraordinario para retratar a los personajes, en ese sentido, es un recurso literario que plasma todos los pensamientos, sentimientos y sensaciones de un personaje con un realismo psicológico escrupuloso. Así lo plasma Fuentes (1987) en su relato:

Comes mecánicamente, con la muñeca en la mano izquierda y el tenedor en la otra, sin darte cuenta, al principio, de tu propia actitud hipnótica, entreviendo, después una razón en tu siesta opresiva, en tu pesadilla, identificando, al fin tus movimientos de sonámbulo con los de Aura, con los de la anciana: mirando con asco esa muñequita horrorosa que tus dedos acarician, en la que empiezas a sospechar una enfermedad secreta, un contagio. (p. 208)

Se trabaja con la interioridad del personaje Felipe Montero, la cual es fragmentada y se incluye una conciencia narradora. Esta novela rompe con todos los paradigmas provenientes de la literatura del siglo XIX y logra convertir a la obra literaria en un mundo inquietante, donde el lector tiene que descifrar y buscar su propia verdad, dado al carácter abierto del mismo. También el narrador organiza el discurso desde una forma poética al detallar a Consuelo y a su dual Aura: “Al fin, podrás ver esos ojos de mar que fluyen, se hacen espuma, (...) vuelven a inflamarse como una ola” (Ob. cit, p. 195)

Con respecto a cada uno de los apartados, la primera línea o frase presenta una tipografía muy particular: la mayúscula.

El primer apartado dice: “LEES ESE ANUNCIO” (Fuentes, 1987, p. 191)

El segundo apartado: “LA ANCIANA SONREIRÁ” (Ob. Cit, p.196)

El tercer apartado: “LEES ESA MISMA NOCHE” (Ob. Cit, p. 201)

El cuarto apartado: “SABES” (Ob. Cit. p. 207)

El quinto apartado: “DUERMES CANSADO” (Ob. Cit, p. 212)

Estas palabras condensan la temática de la obra, pues toda gira alrededor del personaje Felipe Montero quien descubre su identidad y dual (el General Llorente), de hecho, la intención del autor era crear una nueva técnica narrativa, jugando con la tipografía, el lector y con el discurso.

Se reitera la noción de estructura cíclica, ya que el final es el inicio de una nueva vida, el traer de vuelta a la juventud, inclusive, Fuentes usa la cursiva en función de destacar un referente histórico, específicamente, el período del emperador Maximiliano, por eso, se evidencian fragmentos en francés junto con este elemento tipográfico: *“elle abati quinze ans lorsque je l'ai connue et, si j'ose le dire, ce sont ses yeux verts qui ont fait ma perdition”* (p. 205)

Por otro lado, la descripción de las escenas evoca a típico procedimiento cinematográfico, multiplicidad de cuadros, cuyas acciones son concisas y con referencia cromática, que incitan a lector a detallar cada elemento o indicios ofrecidos por el narrador, en función de encontrar una lógica a lo misterioso o insólito, pero sólo llega a entrar en un universo donde predomina lo mágico, lo maravilloso y lo fantástico.

Existe una lógica en cuanto a las secuencias narrativas, no hay alteraciones o ruptura de tiempos temporales, sino todo lo contrario, el personaje Felipe Montero llega a encajar todas las piezas que le proporciona la señora Consuelo, en efecto, él se encuentra a sí mismo y, a su vez, este proceso de reconocimiento expresa la rememoración de un tiempo cíclico, dado a que el pasado fue, el presente no se logra aprehender y el futuro se halla cerca. Es decir, un presente que se deja invadir por el pasado y el futuro.

El modo de discurso es homodiegética, pues se tiene una sola perspectiva o voz, entiéndase, la del narrador en segunda persona singular, quien relata los pensamientos, miedos y dudas del personaje Felipe Montero. Cabe acotar y según el esquema de Gerard Genette, citado por Talens (1989), la focalización del discurso es interna, debido a que se conoce la voz, sentimientos e interioridad de este figura literaria.

El uso de palabras típicas de la región mexicana constituye un registro del habla, (término interpretado como todos los discursos, tonos y variaciones del lenguaje) en el cual el lector debe poseer una competencia lingüística y cognoscitiva para determinar su funcionalidad y la cual tiende a evocar la esencia del mexicano, en especial, su concepción mítico – religiosa, donde se incluye lo temporal, la dualidad y el mitema, aspectos que se explicarán posteriormente.

El discurso contiene la inserción de la experiencia, una trayectoria existencial como lo es la concepción de la vida y muerte, donde el lector asume la univocidad de

la emisión en que el autor expresa lo que quiere expresar, no obstante, el lector se conecta con la obra, ya que su percepción e interpretación del mundo, en su repertorio de valores de ideas y creencias convenciones se vuelven inestables. Así lo siente el receptor cuando lee las primeras líneas: “LEES ESE ANUNCIO: una oferta de esa naturaleza no se hace todos los días. Lees y relees el aviso. Parece dirigido a fin, a nadie más” (p. 191). Este tipo de discurso superpone una confusión en el lector, la duda, la curiosidad y quizás el miedo.

En efecto, en el lector, surgen interrogantes de quién es ese tú que emplea el narrador. Al mismo tiempo, esa relatividad se fusiona con el pronombre yo, el cual tiende a ser el autor, el protagonista, el lector, el hombre. En ese sentido, Borel (1987) afirma que “la novela es parte de un enorme diálogo potencial” (p. 13)

Ahora bien, el autor trabaja con un discurso onírico y del psicoanálisis, pues el personaje suele a veces estar inmerso en el sueño y el receptor tiene que construir la anécdota mediante la aprehensión de elementos simbólicos inherentes al discurso interno de Montero y a los diálogos, tomando en consideración todos los indicios y enclaves (inserción de nuevas secuencias) de la obra.

Para Vonz Franz (1985), los sueños pueden servir para aclarar cómo el ánimo (la mujer interior en el hombre) puede ser una guía interior. El mundo onírico expresa de forma simbólica una respuesta del inconsciente a los pensamientos del soñante, en este caso, Felipe Montero había tenido pesadillas y sueños, la funcionalidad de los mismos residía en un proceso de individualización, para seguir un camino interior que

calmara su búsqueda de la verdad, inquietud e incertidumbre sobre Aura.

Los personajes expresan una angustia existencial, en las últimas líneas de la novela, Aura la joven ya no se distingue de Consuelo la vieja, “pero es ella, es él... eres tú” (p. 215).

El uso del pronombre tú tiende a confundir al lector, debido a que algunas veces, de manera inferencial, se refiere al personaje Felipe Montero y en otras ocasiones llega a confundirse, pues no se sabe si el narrador está hablando directamente al lector.

A esto cabe agregar El uso del yo y él entremezclados en la realización existencial de la novela, para crear una nueva capacidad de oír, escuchar leer y entender ese mundo misterioso e insólito que es la novela *Aura*. En resumen, el aporte de Fuentes fue el desdoblamiento del personaje, una conciencia acusadora emitido por la segunda persona singular, aunado al uso de la primera persona protagonista.